

## **La leyenda de los siete infantes de Lara en el teatro del Siglo de Oro. ¿Cronología olvidada o ideología?**

MARJORIE RATCLIFFE  
*The University of Western Ontario*

*La leyenda de los siete infantes de Lara*, según Menéndez Pidal (1951: xi), marcó a la nación española: «Los infortunios de un gran señor ... Don Gonzalo Gustioz de Salas, ... llegaron a formar parte del caudal poético de la España entera, y a ser uno de sus recuerdos indelebles».

Juan de la Cueva fue uno de los primeros autores españoles en poner en escena material histórico nacional. En 1579 su comedia *Los siete infantes de Lara*, como sus otras obras históricas, fue bien recibida. Aunque limitado por los preceptos clásicos de tiempo, espacio y acción, Cueva dió vida a estas historias tradicionales. Su comedia, a pesar de su título, empieza con la muerte de los jóvenes y trata de Mudarra y su conversión religiosa. Él sabía quien era su padre, que la traición de Ruy Velásquez provocó la muerte de los siete jóvenes y el encarcelamiento de Gonzalo Gustioz. Almanzor da muestras ambivalentes de extraña piedad y crueldad con su prisionero cuando deja creer que trae sus hijos sólo para luego mostrarle sus cabezas. No se menciona a la esposa y madre, Sancha, quitando así un obstáculo a un posible matrimonio entre Gonzalo y Zayda. El padre mitiga su dolor con su amor por Zayda. Al marcharse, él deja media parte de su anillo para el futuro reconocimiento del hijo que espera. Cuando Mudarra llega a Castilla le demuestra amor paterno diciendo: «gloria a este alma atribulada, /que en verte su alegría! (106)». Aunque Gonzalo le culpaba a Ruy Velásquez por la muerte de sus siete hijos, el padre injuriado no busca venganza, creyendo que la justicia divina prevalecería. La única demanda que hace de Mudarra es que se convierta al cristianismo por razones que parecen ser más personales íntimas o egoístas que espirituales: «¿Qué razón será, hijo mío, / ser yo, tu padre, cristiano, / y tú, mi hijo pagano (107)». Cuando Mudarra re-

sistió, Gonzalo lo obligó a obedecer pero explicó que: «Tu bien es el que procuro, / como padre, hijo querido, / no por interés movido, / sino por amor muy puro (108)». A pesar de su resguardo inicial, Mudarra acepta por amor filial. Él le dice a su padre que, además de su deseo de conocerlo, vino a Castilla a buscar venganza para los siete hermanos a quienes jamás conoció. Mudarra achaca la culpa a Lambra:

Doña Lambra movió los inhumanos  
ánimos, Ruy Velásquez lo trazara,  
y no leeré Alcoran no veré Zambra  
Hasta vengarme de él y doña Lambra  
(103).

Frente a la presencia de Mudarra en Castilla, Ruy Velásquez reconoce «la maldad que cometí (112)» y huye pero Mudarra esperaba este ardid, lo enfrenta y lo mata «así como cobarde (113)». Doña Lambra sólo aparece cuando procura salvarse del incendio del castillo, rogándole a Mudarra que imite la paciencia de su padre. Como apuntó Watson, la preocupación de Cueva descansaba en las debilidades de los monarcas y, en *Los siete infantes de Lara*, usa la leyenda para comentar la necesidad de que los monarcas fuesen pacientes y comprensivos y, especialmente, que siguieran la ley. Como comentó Ignacio Arellano en la plenaria de este congreso, «Poder, autoridad y desautorización en el teatro de Calderón», Cueva también buscaba ahuyentar la venganza privada al servicio del honor:

Pues, Rey, ¿qué son de las leyes  
que al mensajero se juran?  
Rey, ¿los reyes se perjuran?  
¿La ley quebrantan los reyes?  
(77)

Sin embargo, para Mudarra la necesidad de vengar a sus hermanos sólo se satisface con la muerte de Lambra. Prende fuego a su castillo y la quema viva diciendo:

Muere, traidora, que tu muerte agrada  
a tierra y cielo, y pide castigarte  
la maldad que trazaste; que yo vengo  
de los Infantes, por quien sólo yo vengo.  
(115)

En otra comedia un poco más tardía, *Los famosos hechos de Mudarra*, el autor anónimo se aprovechó del material cronístico y de los romances aunque el énfasis también recae en la venganza de Mudarra. Como ocurrió en la crónica medieval portuguesa de 1344, en un juego de ajedrez, Mudarra es calificado de «hijo de ninguno (356)», y de allí pide información a su madre, Zayda, sobre la identidad de su padre: «si soy moro o soy judío, / cavallero o hijo dalgo (358)».

En esta obra, Zayda, hermana de Almanzor y no una noble árabe desconocida, no vaciló en echar la culpa de las muertes a Lambra porque el propósito del traidor fue:

«Dar contento al corazon de su malbada muger (361)». Al contrario de otras obras de este tema, la relación entre Lambra y Ruy Velásquez parece amorosa. Otra gran diferencia es que él recuerda su traición con remordimiento mientras que Lambra no tiene contrición. Mudarra halla a Ruy Velásquez y lo mata. Lleva su cabeza a Gonzalo Bustos, haciéndole recordar de cuando recibió las cabezas de sus siete hijos. De inmediato Gonzalo acepta a Mudarra como hijo suyo. Luego Mudarra le da la cabeza a Lambra y prende fuego al castillo para así erradicar toda huella manchada de su linaje.

En 1612 el flamenco Otto Venio y Antonio Tempesta publican su *Historia Septem Infantium de Lara* en la cual ilustran con cuarenta láminas grabadas y textos en latín y castellano que reflejan sus fuentes. Los grabados incluyen material mitológico, alegórico y emblemático basado en el romancero que comunica una interpretación artística de la leyenda según el gusto propio de la época. En las láminas aparecen unas treinta figuras alegóricas que acompañan, inspiran, incitan y protegen a los personajes. Cada personaje o grupo de personajes sacado de la leyenda sirve para ilustrar la variedad de pasiones del ánimo y sus efectos.

Cuando Lope de Vega redactó su comedia *El bastardo Mudarra* en 1612, incluyó la historia entera y no sólo el epílogo de la venganza de Mudarra. Al abandonar las limitaciones impuestas por los preceptos clásicos, Lope pudo ejercer su arte con más libertad. Como dijo Whitaker (1975: 46), él «mantiene el color y el espíritu de la leyenda al mezclar las fuentes». Al injertar romances completos en su texto, Lope dio vida a las viejas tradiciones, a las formas ya olvidadas de la poesía épica y a las canciones populares pasadas de boca en boca a través de los siglos. Quizás aquí el mayor don de Lope fue añadir nuevos personajes y cambios de personalidad en otros. Es especialmente el caso en cuanto a caracteres femeninos porque incluir mujeres da balance al texto violento. La inmundicia de Lambra es templada por el dulce amor de Arlaja, Constanza y Clara. Lope atribuye la tragedia a Lambra quien es excesivamente orgullosa de las habilidades de su hermano comparadas con las de los infantes de Lara.

Al contrario de otros textos, aquí se entiende que Lambra pidiera a gritos venganza por la muerte de su hermano pero, cuando su esposo no responde adecuadamente, ella se viste de luto, «por mi honor muerto ya (179)» como si fuera viuda además de deshonrada. Ruy Velásquez procura infundir calma en la situación y sugiere que ella se comporte de modo más cristiano y familiar, pero Lambra no escucha la razón, lo insulta y lo echa de su presencia, tratándolo de cobarde mujeril. Es interesante notar que Lambra explique que su demanda se debía, en parte, a su naturaleza femenina: «que la mujer sin admitir mudanza, / tiene su condición sobre dos polos / que mueven el amor y la venganza (174)». Ruy Velásquez también ve la venganza como algo particular en las mujeres: «el león hambriento, el aspid venenoso / [...] / no igualan a la furia ni a la lengua / de una mujer, para vengarse airada (180)». En público él desecha la furia de ella como «femenil humor» o «locos extremos (181)» para no perder la estima del conde castellano pero, en privado, y desde el principio, Ruy Velásquez también piensa en cómo vengarse: «¡O me tengo de vengar / o me ha de costar mil vidas!(172)». Su furia es tal que pensaba no sólo matar a todos los hermanos sino también al padre. Otra diferencia radica en la carta que manda a Almanzor porque le ofrece Castilla a cambio de su ayuda. Ruy Velásquez es consciente de que, al eliminar al consejero principal y a los mejores caballeros

del rey, será culpable del mismo crimen cometido por el conde Julián cuando sacrificó España a los árabes. Compara Lambra a la Cava Florinda:

Ea, doña Lambra, baña  
 en esta sangre tu pecho;  
 que en esta venganza te has hecho  
 segunda Cava en España  
 (196).

Ruy atribuye sus acciones al amor que tiene para Lambra aunque su propia envidia y ambición seguramente influyeron en sus acciones pero expió su culpabilidad echando la culpa a Lambra.

Doña Sancha también es culpable de un exceso de orgullo materno pero, al contrario de algunas variantes medievales, no insultó ni dio sermones desaconsejados a su cuñada. Lambra respondió que a Gonzalo le faltaba la prudente compostura de su padre pero podría ser que comentaba la arrogancia materna o –por lo menos– su falta de disciplina en cuanto al hijo menor. El joven Gonzalo se enfurece demasiado rápido y su contrición no es sincera. Como muestra la pasión que siente por Constanza, sus padres no le enseñaron controlar sus impulsos. Después de las tempranas escenas del acto primero, Sancha desaparece. De acuerdo con la trama se infiere que se ha muerto, permitiendo así que la relación entre Gonzalo Bustos y Arlaja sea posible.

Hermana de Almanzor, Arlaja se encargó del cautivo Gonzalo Bustos: «Yo soy tu alcalde, y a quien toca el guardarte (188)». Agradecido por sus atenciones, ella representa la posible libertad para Bustos. Cuando aprende que ella está encinta, Bustos hace planes para el futuro. Éste es el único texto en la tradición literaria en donde se considera la posibilidad de que podría nacer una niña. La reacción de Bustos en cuanto al embarazo es fría y distante: sus instrucciones caben dentro de la legislación que dictaba el cuidado de hijos ilegítimos. Aunque ni él ni Arlaja expresaron palabras de amor, sin embargo, cuando Mudarra la pregunta quien era su padre, ella explica que el amor de ella fue virtuoso: «No me enamoré del cuerpo; / enamoréme del alma (206)». Más tarde, cuando Ruy Velásquez insulta a Mudarra llamándolo bastardillo, Mudarra rechaza la acusación, explicando que en su tierra no se requería una ceremonia formal de matrimonio. Por el título de la obra, *El bastardo Mudarra*, Lope de Vega deja claro que no se casaron.

Como Sancha, Constanza sólo aparece brevemente. Aunque emparentada con Lambra, Constanza –y así indica su nombre– constantemente defiende los intereses del joven Gonzalo y queda claro que lo ama. Ella cree que Lambra y su esposo planean dañar a Gonzalo pero se fía de que Bustos o el conde, como figuras autoritarias, podrán restaurar la paz. Constanza tiene más miedo de Lambra que del enemigo árabe y su evaluación es acertada. Antes de salir de Castilla, Gonzalo y Constanza se prometen que: «Algún día seré tuyo y serás mía (192)». Aunque este día nunca llega, otra promesa anterior se cumple: «Y yo tuyo, muerto o vivo (191)» porque Gonzalo muere pensando en ella. Cuando Constanza acusa a Ruy Velásquez de traición, Lambra la excusa explicando que está encinta. Después de nacer Clara, Constanza se marcha a un convento y un sirviente leal cría a Clara lejos de la corte.

Cuando Clara sale en escena está vestida de hombre porque, por la experiencia de su madre, tenía miedo de enamorarse. Sin embargo, el sirviente quien la crió predijo que se enamoraría de Mudarra. Para Niehoff McCrary (1987:85-97), Clara es la contraparte femenina de Mudarra. Como hija de un verdadero amor, es el retrato de la bondad y de la claridad –como ilustra su nombre– que condujo a Mudarra a la luz del cristianismo. Clara también trae luz a los ojos de su suegro ciego. Los temas de la caída de la humanidad, redimido por la conversión de Mudarra, y los pecados de arrogancia purificados en el incendio que quemó a Lambra, son exagerados en cuanto a Clara. Ella no participó en el castigo de Lambra ni tuvo nada que ver con la vista de Bustos; el milagro ocurrió cuando él vio por primera vez a Mudarra. Los jóvenes querían casarse y su lealtad es recompensada por el Conde Garcí Fernández con su boda. La comedia de Lope de Vega presenta muchas figuras femeninas interesantes cuyas personalidades están más desarrolladas que las de los hombres quienes hacen papeles más legendarios y esperados.

Hurtado de Velarde, en *La gran tragedia de los siete infantes de Lara*, también sigue material cronística y romancerista pero, como Lope, es más creativo y menos pegado a la tradición. Hace que Lambra amenace ir ella a «tierra ajenas» para vengar su deshonor y el de su esposo. Cuando Mudarra mata a Ruy Velásquez, Gonzalo se unta la cara con su sangre y cura su ceguera. Hurtado añadió un interés amoroso cuando Durdina y Mudarra se casan al final de la comedia.

En *El traydor contra su sangre* Juan de Matos Fragoso, al contrario de sus precursores, no sondeó las profundidades de material histórico o tradicional, simplemente adaptó la obra de Hurtado de Velarde. Eliminó a muchos personajes, en particular los femeninos. Se refiere a Sancha sólo para explicar que está muerta y menciona a Alambra en el primer acto pero ella nunca sale en escena. Aunque le atribuye la culpa de los actos de venganza a manos de su esposo, rápidamente queda claro que él tenía sus propios motivos: como indica el título, es «traidor contra su sangre», esperaba que al matar a los siete mejores caballeros castellanos y encarcelar a su padre, Almanzor podría vencer a Castilla y de esta manera Ruy Velásquez le serviría luego como gobernador. Al final, cuando Mudarra cobra venganza, él es el único que sufre.

Matos Fragoso procuró eliminar todo rastro de inmoralidad de la historia. Como Sancha está muerta, el amor de Gonzalo Bustos para Arlaja no es adulterio. Ella se había enamorado desde lejos de un cristiano desconocido y más tarde reconoce que fue Gonzalo Bustos. Ella ofrece librarlo del calabozo de su hermano «quien murió por dar piadosa / la libertad a su amante (19)». Gonzalo no lo acepta, prefiere esperar a que Almanzor lo libere y también reconoce que quería quedarse junto a su amada. Cuando es liberado, ellos corresponden a lo largo de más de veinte años, intercambiando noticias de su hijo, Mudarra. Para no ofender a su hermano, Arlaja le dijo que el niño era un expósito adoptado. A pesar de su promesa de volver por ella, Arlaja y Gonzalo no se casan pero su hijo los consideraba casados según la ley islámica. Quizás por este supuesto matrimonio, en esta comedia no hay crisis de identidad; su único móvil es la venganza.

Gonzalo Bustos quiso impedir que su último hijo sobreviviente tomara venganza, avisándolo que la dejara en poder de Dios. Mudarra, libre de limitaciones religiosas, puede actuar. El moribundo Ruy Velásquez se arrepiente de sus crímenes:

Bustos recobra la vista y Mudarra, habiendo cumplido con su meta, se convierte al cristianismo.

Yo muero por justas leyes  
del Cielo, que me castiga,  
pues sin piedad ciegamente,  
fui cruel contra mi sangre  
(32).

Las modificaciones de la historia cambia la obra de Matos Fragoso de una tragedia histórica a una comedia de enredos parecido a otras de su época. Hay un interesante ejemplo de intertextualidad cuando Bustos escucha a algunos que cantan sus aventuras, la muerte de sus hijos y el nacimiento de Mudarra. En esta obra la leyenda vive en escena en la memoria colectiva del pueblo.

Como todas las obras de Cubillo de Aragón que se caracterizan por contar las viejas historias heroicas, *El rayo de Andalucía y genízaro de España* fue bien recibida a finales del siglo diecisiete y siguió representándose hasta entrando en el siglo diecinueve cuando coincidió con la publicación de *El moro expósito* de Saavedra en 1834. Compuesta en dos partes, la obra se enfoca en la crisis de identidad de Mudarra. Elvira Anzures, una figura amazónica al mando de un ejército de mujeres, es objeto del amor de Mudarra y, en cuanto él se convierta, se casan. En la segunda parte, la fuerza de carácter de Elvira, más que su presencia física, preserva el matrimonio a pesar de las amenazas del enamorado rey de León. Mudarra se enfrenta con Alfonso, el hijo de Ruy Velásquez, aliado con Almanzor quien tiene encarcelada a su madre, Arlaja. Por el valor de Elvira, la conclusión es positiva con el arrepentimiento del rey junto con la libertad y conversión de la madre árabe.

*La traición en la propia sangre*, también conocido como *Comedia famosa Los siete infantes de Lara Burlesca*, escrito por Gerónimo Cáncer y Vélez de Guevara en 1650, es una parodia de las obras de Lope de Vega y de Matos Fragoso. Sancha muere después de nacer su último hijo, Gonçalillo, y su padre excusa la falta de modales del menor al no haber tenido madre: «Que mucho que sea travieso, si de esta farsa; aun al final, después se ha criado sin madre (440)». Al contrario de otras obras, Doña Alambra tuvo un papel principal cuando Mudarra mata a su esposo, y también intervino para impedir su bautizo. De acuerdo con el espíritu de esta farsa, Mudarra concuerda con no bautizarse porque tenía demasiada hambre para aplazar su desayuno antes de la ceremonia.

El papel de Arlaja es parecido a la comedia de Matos Fragoso pero, dada la naturaleza fársica, su amor por el cautivo cristiano pierde credibilidad. El patetismo del triste descubrimiento de las cabezas de sus hijos aquí desaparece cuando son sustituidas por cebollas que también hacen llorar. Sus lágrimas tampoco son creíbles ni lo es la pérdida de su vista que recobra pero sólo en días festivos. Si Lope y Matos Fragoso cambiaron la tragedia histórica en comedias de amores y de enredos, esta burlesca es la esperada conclusión al género heroico en el Siglo de Oro.

En la épica primitiva, para cumplir con la justicia la venganza era necesaria. Se inventó a Mudarra para vengar la muerte de sus hermanastros y el dolor de su padre

y madre adoptiva. *La leyenda de los siete infantes de Lara* en los textos medievales es el drama de la glorificación del instinto familiar, representado por la ejemplar Sancha, que protege a los suyos y castiga a los que lo amenazan, como Lambra, la transgresora sin control civil ni religioso. En los textos dramáticos del Siglo de Oro, sin embargo la figura de mayor interés es Mudarra rodeado de otras mujeres interesantes como su madre, su tía, su amante y su esposa.

Walter Benjamin, en *The Storyteller*, ve el núcleo de cualquier relato como el grano de maíz conservado a través de los siglos que reaparece en narraciones posteriores como parte de la memoria colectiva de una nación (1968: 90). También trata del palimpsesto en donde el texto original se ha borrado para ser sustituido con otro relato conectado más tardío y más de acuerdo con los gustos de otros momentos. Menéndez Pidal habló de la «semilla histórica desconocida (1951: xi)» de la leyenda de los siete infantes de Lara y Alan Deyermond bien ha explicado que: «la leyenda que forma la esencia del poema haya incorporado un episodio histórico en el que un ataque de los castellanos provocó la prisión de embajadores en Córdoba (1987: 75)» y añade que el texto nos ha llegado como «un poema de traición y de venganza (1987: 76)». Yo sugeriría que a través del tiempo, o por olvido o por deseo de borrar la historia, no se ha tomado suficientemente en cuenta el hecho documentado: el doce de septiembre de 974 los embajadores castellanos del conde Garci Fernández fueron encarcelados en Córdoba porque unos cristianos, bajo el mando de Ruy Velásquez –seguramente sin el permiso del conde castellano pero quizás con la vista buena de su hijo rebelde, Sancho– invadieron tierra árabe rompiendo un tratado de paz. Garci Fernández –él de la leyenda de la Condesa Traidora– es conocido como pacífico pero objeto de oposición y hasta rebeldía de sus vasallos incluyendo su propio hijo, que finalmente llevó a su muerte. Esta invasión, esta acción de guerra, puso en peligro las vidas de los esposos e hijos embajadores retenidos por Almanzor en Córdoba. Tiene sentido que Gonzalo Gustioz, solo o junto con sus hijos, fuera uno de los rehenes y su larga ausencia de la corte condal se explicaría. Seguramente el anónimo poeta original quiso conmemorar el sacrificio de estos rehenes y presos políticos pero sin manchar la fama del conde castellano y –sobre todo– la de Sancho que llegará a ser el primer rey de Castilla. Es posible que el poeta, en vez de comentar sobre el acto desleal de Ruy Velásquez, ideó una joven e irresponsable Lambra, celosa de la estrecha relación entre el conde castellano con Sancha, sus hijos y su esposo. Inventa una Lambra que le provocó a su esposo a que cometiera la acción de guerra. Los hijos de la ejemplar doña Sancha son víctimas del orgullo y arrogancia de Lambra, una mujer transgresora. La narración a base de símbolos se convirtió en histórica. Para poder contar la historia, para que entrara a formar parte de lo que Menéndez Pidal llama «el caudal poético de la España entera (1951, xi)» creo que, en los textos medievales, hubo que borrar la historia verdadera añadiendo la ficción de la rivalidad de los personajes femeninos como Lambra y Sancha. En el Siglo de Oro, la ficción medieval es desconocida y se toma como verídica. El palimpsesto medieval está borrado y, en el Siglo de Oro, es sustituido por textos con otros relatos afines y enfoques muy diversas, aquí sobre todo el de la conversión de Mudarra. Este énfasis hace que la historia original –el grano de maíz de la verdad de que habla Benjamin– se olvida por completo pero la historia –con su semilla histórica que cita Menéndez Pidal– sigue contándose cada vez más con más adornos femeninos.



## Bibliografía

- ANON... (1951): *Los famosos hechos de Mudarra en La leyenda de los siete infantes de Lara*, ed. R. Menéndez Pidal, Madrid, Espasa Calpe.
- BENJAMIN, W. (1968): *The Storyteller*, en *Illuminations*, New York, Schoken Books.
- CÁNCER, G. y J. VÉLEZ DE GUEVARA (1679): *La traición en la propia sangre comedia burlesca de ingenio de esta corte en Comedias nuevas escogidas de mejores ingenios de España*, vol. 45, Madrid, sp.
- CUEVA, J. de la (1973): *La leyenda de los siete infantes de Lara*, ed. F. de Icaza, Madrid, Espasa Calpe.
- DEYERMOND, A. (1987): *El «Cantar de mio Cid» y la épica medieval española*, Barcelona, Sirmio.
- MATOS FRAGOSO, J. de (1658): *El traydor contra su sangre en Primera parte de Comedias de don Juan Matos Fragoso*, Madrid, Julián Paredes y Domingo Polanco y Villegas.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1951): *La leyenda de los siete infantes de Lara*, Madrid. Espasa Calpe.
- NIEHOFF MCCRARY, S. (1987): *El último godo and the Dynamics of Urdrama*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica.
- VEGA Y CARPIO, L. (1966): *El bastardo Mudarra en Estudios sobre el teatro de Lope*, ed. M. Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas.
- VENIO, O. y A. TEMPESTA (1950): *Historia Septem Infantium de Lara*, Madrid, Otice.
- WATSON, A. (1971): *Juan de la Cueva and the Portuguese Succession*, London, Tamesis.
- WHITAKER, S. (1975): *The Dramatic Works of Álvaro Cubillo de Aragón*, Chapel Hill, University of North Carolina.